



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Die feministischen Revolutionen der Future Fiction

Kalbermatten, Manuela

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-181901>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Kalbermatten, Manuela (2019). Die feministischen Revolutionen der Future Fiction. *kjl m Kinder-/Jugendliteratur und Medien in Forschung, Schule und Bibliothek*, 71(1):73-81.



Manuela Kalbermatten

Die feministischen Revolutionen der Future Fiction

Der *Mockingjay* – deutsch: der *Spotttölpel*¹ – gehört zu den derzeit wohl bekanntesten revolutionären Symbolen der Populären Kultur. In Suzanne Collins' *Hunger Games*-Trilogie (dt. *Die Tribute von Panem*) erlangt der in der ‚Natur‘ eher unscheinbare Singvogel nationale Bekanntheit, als die junge Katniss Everdeen eine Brosche mit seinem Konterfei in die Arena der tödlichen Hungerspiele trägt. Diese setzt das totalitäre Regime in Panem als Instrument der Unterdrückung und der Propaganda gegen die von ihm unterworfenen zwölf Distrikte ein. Nach Katniss' überraschendem, auch subversivem, da die Spielregeln des Spektakels aushebelnden Sieg über die Spielemacher*innen des Kapitols wird sie von Panems Untergrundbewegung zum Gesicht der Revolution erkoren: Als Verkörperung des *Mockingjay*² soll sie die unterdrückten Distrikte im Aufstand gegen das Kapitol vereinen.

Die Strategie geht auf: Katniss avanciert zum Symbol des Widerstands und der Hoffnung, im ganzen Land ist der *Mockingjay* alsbald auf Mauern, Bannern und Kleidern zu sehen, dient zugleich als

Protestbekundung und als Erkennungszeichen unter Gleichgesinnten. Madge, Katniss' Freundin, die ihr die Vogelbrosche vor den Spielen als Erinnerung an ihren Distrikt geschenkt hatte, wundert sich allerdings über die revolutionäre Bedeutung des Vogels: „But mockingjays were never a weapon. They're just songbirds. Right?“ (Collins 2009, 112) Katniss weiß es besser, ihr ist bekannt, dass der Spotttölpel das Resultat einer unerwarteten Kreuzung ist: Der vom Kapitol zu Spionagezwecken gegen die Distrikte eingesetzte, gentechnologisch geschaffene „jabberjay“ (dt.: „Schnattertölpel“) hatte sich mit den in den Distrikten einheimischen „mockingbirds“ (dt. „Spottdrosseln“) gepaart. Resultat war, wie Katniss bemerkt, eine gänzlich neue Spezies:

A mockingbird is just a songbird. A mockingjay is a creature the Capitol never intended to exist. They hadn't counted on the highly controlled jabberjay having the brains to adapt to the wild, to pass on its genetic code, to thrive in a new form. They hadn't anticipated its will to live. Now, as I trudge through the snow, I see the mockingjays hopping about on branches as they pick up on other bird's melodies, replicate them, and then transform them into something new. (Collins 2009, 112f.)

Die hybride, wandelbare und anpassungsfähige Figur des *Mockingjay* passt als Symbol in der Tat sehr gut zu Katniss. Denn die beweist, dass sie, wie die Spottdrosseln, über die ‚Instinkte‘,

1 Die deutschen Namen beziehen sich auf die Übersetzung von Sylke Hachmeister (*Die Tribute von Panem*, 2009) sowie von ebd. und Peter Klöss (*Gefährliche Liebe*, 2010 und *Flammender Zorn*, 2011); ansonsten beziehen sich die Ausführungen auf die englische Originalausgabe (*The Hunger Games*, 2008-2010).

2 Ich nutze die Großschreibung (*Mockingjay*/Spotttölpel), wenn das Symbol der Revolution gemeint ist, und die Kleinschreibung (*mockingjay*) oder das unmarkierte deutsche Wort (*Spotttölpel*), wenn vom Vogel die Rede ist.



die Flexibilität, Wandelbarkeit und den Überlebenswillen verfügt, die sie als Jägerin in den – vom Regime zu verbotenen Zonen erklärten – Wäldern, aber auch in der ‚künstlich‘ angelegten ‚Natur‘ in der Arena des Capitols überleben lassen (vgl. Collins 2009). Collins' *Hunger Games*-Trilogie lässt sich, der Definition Andreas Mahlers folgend, aber auch als „Diskursdystopie“ lesen: als Szenario, in dem die oktroyierte Sprache einer usurpatorischen bzw. kolonisatorischen Macht den Diskurs und dessen Gegenstand, Regularitäten, Hierarchien, Selektions- und Ausschlussprinzipien bestimmt und die Unterdrückten innerhalb dieses hegemonialen Systems des Denkens und Argumentierens dazu gezwungen sind, die ‚fremde Sprache‘ zu übernehmen oder zu schweigen (vgl. Mahler 2002, v. a. 38). Als Symbol sieht sich Katniss vor diesem Hintergrund Bemühungen ausgesetzt, sie zum „Schnattertölpel“ des Kapitols zu machen: Als Siegerin der Hungerspiele soll sie die Parolen des Regimes wiederholen, um sein Fundament zu festigen und die aufkeimenden Aufstände niederzuschlagen (vgl. Collins 2009). Daraufhin wird sie wiederum von den Rebell*innen vereinnahmt, die versuchen, diesen „Schnattertölpel“ umzuschreiben und als Waffe gegen das Kapitol zu richten – genau wie einst ihre Vorgänger*innen in den vor 75 Jahren gescheiterten Aufständen, die in der Einführung der Hungerspiele geendet hatten (Collins 2009/2010). In der offiziellen Revolutionsbewegung unter der Leitung von Distrikt 13 soll Katniss schließlich endgültig zum *Mockingjay*, zu einer ‚gänzlich neuen Spezies‘ werden: „I must now become the actual leader, the face, the voice, the embodiment of the revolution. The person who the districts [...] can count on to blaze the path to victory.“ (Collins 2010, 12)

Inwiefern aber kann Katniss, genau wie dem Spotttölpel, tatsächlich die Fähigkeit zugeschrieben werden, die Melodien, Worte und Parolen anderer nicht nur aufzunehmen und wiederzugeben, sondern sie in etwas Neues, Eigenes zu verwandeln? Inwiefern kann es ihr unter den Bedingungen der in den Romanen imaginierten ‚Diskursdystopie‘ gelingen, eine eigene politische Haltung zu entwickeln, diese zu formulieren, der eigenen Stimme zu vertrauen und diese zu erheben, um damit den hegemonialen Diskurs zu transformieren und einen wirklichen gesellschaftlichen Wandel vorantreiben zu helfen?

Von rebellischen Individualistinnen

Diese Frage stellt sich natürlich nicht nur in Bezug auf Katniss, sondern auch in Bezug auf die vielen anderen jungen, weiblichen Figuren, die seit einigen Jahren in der Populärkultur ins Licht gerückt und zu Symbolen des Widerstands und des sozialen Wandels erklärt werden. Viele von ihnen treten wie Katniss als ‚toughie‘ Einzelkämpferinnen auf. Ob in der HBO-Serie *Game of Thrones* (seit 2011), in neueren Märchenadaptionen wie *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012), oder in den plötzlich allgegenwärtigen Biografien erfolgreicher Frauen aus Politik, Kunst, Wissenschaft, Sport und Musik werden Geschichten „unerschrockener“ und „außergewöhnlicher Frauen“ (Bagieu 2017/18) erzählt, die sich *trotz* der Hindernisse, die man ihnen in den Weg legt, mit ihren Zielen durchsetzen. Es sind Geschichten von „Rebel Girls“ (Favilli/Cavallo 2017/18), von bewundernswerten Individuen, die, allen Widerständen zum Trotz, ihren Lebenstraum verwirklicht(en) und so als Pionierinnen auch anderen Frauen den Weg frei mach(t)en, und/



oder die als Aktivistinnen, Politikerinnen und Friedensstifterinnen für eine bessere Welt kämpf(t)en und dafür nicht selten mit ihrem Leben bezahl(t)en. In jeder Hinsicht handelt(e) es sich um revolutionäre Frauen, denen mit gutem Recht verstärkte Sichtbarkeit zuteilwird; dies geschieht allerdings oft in individualisierter Form, als märchenhafte Erfolgsgeschichte der durchsetzungsstarken Individualistin, und unter Ausblendung der Beziehungen, Bündnisse und Netzwerke, auf welche diese Frauen zählen konnten und mussten (vgl. auch Kalbermatten 2017).

Auch die Future Fiction folgt diesem gesellschaftlichen Trend, insbesondere junge Frauen als individualistische Vorbildfiguren ins Licht zu rücken. In dieser vielfältigen und hybriden Gattung, die auf Basis *gegenwärtiger* Entwicklungen eine dystopische *Zukunft* extrapoliert, treten junge Frauen besonders oft ins Licht der Aufmerksamkeit (vgl. auch Kalbermatten 2014 und 2016a und Day/Green-Barteet/Montz 2014). Sie sind zugleich Opfer, Kritikerinnen und Überwinderinnen desaströser, mensch-, natur- und oft auch dezidiert frauenfeindlicher Systeme. Sie sind Zeichen der Hoffnung auf eine gerechtere, umweltfreundlichere, gleichberechtigte Zukunft. Und sie sind Beispiele dafür, was Menschen zu leisten imstande sind, auch und gerade wenn sie sich gegen eine Kultur zur Wehr setzen müssen, die sie in ihren Rechten und Identitätsspielräumen beschneidet. Es erstaunt daher nicht, dass diese rebellischen jungen Frauen immer wieder als feministische Symbole gefeiert werden. Wofür aber stehen diese Symbole? Für welche Form des Wandels treten die jungen weiblichen Vorbildfiguren der Future Fiction ein? Wohin zielen letztlich ihre kleinen und großen Revolutionen? Und handelt es sich dabei tatsächlich um Revolutionen, die als *feministische* bezeichnet werden können?

Von der Aneignung und Umdeutung politischer Symbole

Dass Symbole stets mehrdeutig sind, dass sie verschiedene Lesarten zulassen und je nach Kontext mit unterschiedlichen, auch widersprüchlichen Bedeutungen aufgeladen werden, um im Rahmen bestimmter gesellschaftlicher Diskurse und Prozesse eine bestimmte Funktion zu erfüllen, wird an der Figur von Katniss besonders deutlich. Katniss verschreibt sich dem Sturz eines Systems, das seinen Wohlstand auf Kosten der ausgebeuteten Arbeiterklasse sichert, das diese auf den Baumwollfeldern oder in den Kohlenminen zu Tode schuften lässt, sie und ihre Körper aber auch zum Verkauf anbietet, zu Unterhaltungszwecken dekoriert und sexualisiert, um sie letztlich im Spektakel der Hungerspiele auszulöschen. Um ihre politische Wirksamkeit zu entfalten, muss Katniss sich ironischerweise allerdings zuerst einmal selber auslöschen, indem sie sich auf ein Symbol reduzieren lässt: ein Symbol, das von der eigenen Leidensgeschichte gereinigt, dafür aber in starkem Maße sexualisiert ist; das aufwiegeln und verführen soll, das Ehrfurcht auslöst und zur Identifikation einlädt (vgl. auch Kalbermatten 2016a). Finnick, einer von Katniss' Verbündeten, bringt die Wirkkraft dieses Symbols entsprechend auf den Punkt: „They'll either want to kill you, kiss you, or be you.“ (Collins 2010, 84) Katniss' Ecken und Kanten, ihre physischen und psychischen Narben werden abgeschliffen, geglättet und übermalt; es ist eine auf Medientauglichkeit getrimmte, retuschierte Version, ein von den Unberechenbarkeiten und spontanen Einfällen, aber auch den Ängsten und Begehren des ‚realen‘ Mädchens gereinigtes *Bild*, das als ‚massentaugliches‘ Symbol gegen die Unterdrücker*innen ins Feld geführt werden soll. Zugunsten der gemeinsamen Sache



ist Katniss bereit, diese Verwandlung in ein Symbol zuzulassen und zu einer weißen Leinwand zu werden, auf welche die Wortführer*innen ihre Parolen schreiben können, auch und gerade nach ihrem antizipierten Tod:

Because I will be more valuable dead. They can turn me into some kind of martyr for the cause, and paint my face on banners, and it would do more to rally people than anything I could do if I was living. (Collins 2009, 293)

Katniss ist überzeugt, dass sie als ‚entkörpertes‘ Symbol mehr Macht besitzt denn als ‚reale‘ Person, und angesichts der ernüchternden Resultate der Frauenbild- und Geschlechterforschung ist ihr wohl zuzustimmen. Schon Silvia Bovenschen schrieb in ihrer einflussreichen Abhandlung *Die imaginierte Weiblichkeit*:

Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattung des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist. (Bovenschen 1979, 11)

Bovenschen betonte, dass die bildlich-symbolischen Inszenierungen von Weiblichkeit in Literatur, Kunst und öffentlicher Kommunikation meist auf Kosten der Erfahrungen und Errungenschaften ‚realer‘ Frauen ihre Wirksamkeit entfalteten. Ähnliches stellt noch 2011 die Kulturwissenschaftlerin Jessica Taft fest, die in ihrer Studie *Rebel Girls* die Selbstbilder und politischen Strategien junger Aktivistinnen in Nord- und Südamerika untersuchte. Bilder demonstrierender junger Frauen, so Taft, würden in den Medien zwar gern zur Illustration politischer Aktionen und sozialer Bewegungen verwendet; den politischen Beiträgen dieser jungen Frauen selbst würde aber wenig Aufmerksamkeit geschenkt, ihre Stimmen nicht selten ausgeblendet werden: „They appear, but they do not speak.“

(Taft 2011, 4) Nach wie vor würden Frauen eher als visuelle Objekte, als ansprechende Bilder denn als intelligente, sprechende politische Subjekte wahrgenommen (vgl. ebd., 4f.). Entsprechend oft wird auch Katniss von Revolutionsführer*innen, Propaganda-Teams und Stylist*innen als schöner Körper und *Talking Head* ohne eigene politische Meinung aufgetakelt und in Szene gesetzt, bis sie dem Ideal einer Fernseh-Rebellin genügt. Das Recht, über ihren eigenen Körper zu verfügen und ihre eigene politische Haltung zu formulieren, wird ihr dabei weitgehend abgesprochen.

Feministinnen aller Wellen und Coleur fordern aber genau dieses Recht auf körperliche Selbstbestimmung und auf eine eigene Stimme ein. In den *Slutwalks*, in der *Pussy Hat*- und der *#MeToo*-Bewegung etwa trat die Forderung nach sexueller und körperlicher Selbstbestimmung aller Menschen, gerade auch derjenigen, die marginalisierten Gruppen angehören und/oder sexuell verdinglicht werden, ins Zentrum. Und wenn visuellen Objekten auch nach wie vor eine wichtige Bedeutung in der Formation sozialer Bewegungen und im kollektiven Widerstand zukommt, ist doch deutlich geworden, dass sich Frauen nicht mehr auf schöne Bilder reduzieren und das Sprechen verbieten lassen.

Das bedeutet allerdings nicht, dass es an Versuchen fehlt, die politischen Zeichen anzueignen und umzudeuten, kommerziell zu vereinnahmen und ihren politischen Gehalt dabei einzuebnen. Ein Paradebeispiel dafür ist der *Pussy Hat*, der im Rahmen der Protestbewegung gegen die misogynen, rassistischen und verdinglichenden Bemerkungen, Erlasse und Aktionen (nicht nur) Donald Trumps zu einem Symbol feministischer Bündnispolitik wurde (vgl. z. B. *Pussyhat Project* 2017). Während Kundgebungen und Demonstrationen – wie etwa den weltweit in vielen Städten abgehaltenen *Women’s*



Marches – wurde die rosa Mütze mit den ‚Katzenohren‘ als politisches Statement und als Zeichen der Solidarität getragen. Sie wurde aber sogleich auch als Fashion-Accessoire vermarktet: „Pussy hats are currently one of the hottest trends and the perfect accessory for outdoor activities, or just when you want to embrace your inner feline“, heißt es etwa auf *eBay* und *Amazon* (vgl. *Pussy Hat* auf *eBay*). Was als Kampfansage und als Zeichen der Verbundenheit angesichts eines gemeinsamen politischen Ziels gedacht war, wird so als Ware einer Konsumkultur einverleibt, die ihren Profit selbst zu einem bedeutenden Teil mit der Verdinglichung und Ausbeutung (nicht nur) von Frauen und ihren Körpern generiert. Die amerikanische Feministin Andi Zeisler spricht in diesem Kontext von einem „Marktfeminismus“ oder auch einem „Wohlfühl-Feminismus“, der den radikalen, sozialkritischen Feminismus verdränge, keine Kritik übe, keine Rechte für alle fordere, sondern Entfaltungsmöglichkeiten und Chancengleichheit für einige wenige, privilegierte Frauen verspreche und der so letztlich keinen sozialen Wandel anstrebe. „Selbstermächtigung“ und „Wahlfreiheit“, diese einst so zentralen feministischen Forderungen, bedeuten in diesem Kontext in erster Linie, dass sich gut gebildete und später entsprechend gutverdienende junge, heterosexuelle, meist weiße Mittelschichtsfrauen ihre ganz persönliche Identität mithilfe der vielen Produkte zusammenbasteln, die ihnen der Markt gegen entsprechendes Kapital zur Verfügung stellt (vgl. Zeisler 2016). Unternehmen und Labels machen sich dabei die inzwischen auch als „Femvertising“ bekannte Strategie zunutze, feministische Schlagworte in entpolitisierte Form aufzunehmen, um damit ihr Image aufzubessern und neue Zielgruppen zu erschließen (vgl. ebd., v. a. 79-104). Eine gezielte *girl power*-Rhetorik, eine eman-

zipierte Oberfläche und ein Hauch von Rebellion schmeicheln dabei dem Image der modernen jungen Konsumentin, und so wird der *Pussy Hat* auf *eBay* als Teil einer verspielt-feministischen Identität angepriesen, die es für 27 US-Dollar zu haben gibt.

Genau diese Ent-Politisierung macht- und gesellschaftskritischer Zeichen widerfährt auch dem *Mockingjay*. Während er, genau wie der *Pussy Hat*, als politisches Symbol mit ganz verschiedenen Bedeutungsebenen ausgestattet ist, wird er von verschiedenen Konfliktparteien äußerst einseitig interpretiert. In der Konsumgesellschaft des Kapitols – genau wie im außertextuellen Marketing und Merchandising rund um die Romane und ihre Verfilmungen³ – wird der *Spotttöpel* sogleich zum Fashion-Accessoire: Der abenteuerliche Geruch der Gegenkultur wird von der trendbewussten Bevölkerung vereinnahmt und in ihren Lifestyle integriert (vgl. v. a. Collins 2009); Katniss selbst wird unter jungen Frauen zur Stilikone.

Von Konkurrenz und Solidarität in der Wettbewerbsgesellschaft

Auf der anderen Seite wird der *Spotttöpel* von Regime-Vertretern wie -Gegnern einseitig als Kriegserklärung und Waffe eingesetzt, und auch das wird seinem Bedeutungsspektrum nicht gerecht. Denn der *Mockingjay* steht im Roman auch für eine weit subtilere Form des Widerstands, die man als dezidiert feministisch bezeichnen

³ Brown (2015, v. a. 182-187) bietet einen guten Überblick über Medienberichterstattung und Fan-Reaktionen bezüglich der Diskrepanz zwischen dem exzessiven Marketing und Merchandising der *Hunger Games*-Serie und der auf Inhaltsebene formulierten Kritik an der Konsumkultur und den Hierarchien und Ausbeutungsverhältnissen des Kapitalismus auf der einen und zwischen ‚feministischen‘ Inhalten und ‚postfeministischer‘ Rezeption der Filme und ihrer weiblichen Stars auf der anderen Seite.



könnte. Zum ersten wird die Vogelbrosche als Zeichen der Zugehörigkeit, Empathie und der Solidarität dezidiert von Frau zu Frau weitergegeben, ehe der Vogel als Symbol seine revolutionäre Bedeutung erlangt. Katniss erhält die Brosche von ihrer Freundin Madge, die sie wiederum von ihrer Mutter erhalten hatte, deren Schwester sie gehörte. Dass Katniss die Brosche als Zeichen trägt, führt wiederum dazu, dass die junge Rue ihr während der ersten Hungerspiele Vertrauen schenkt und in der Arena zu ihrer Verbündeten wird (vgl. Collins 2008, v. a. 256). Zum zweiten ist der Spotttöpel – als Vogel wie als Symbol – ein hybrides Geschöpf, das keine eindeutige, feste Identität aufweist: Geschaffen, geformt und geprägt wird er, genau wie die Menschen im Kapitol und in den Distrikten, von den Bedingungen, unter denen er lebt; zugleich verfügt er über eine widerständige Kraft, die sich nicht auflösen und nicht berechnen lässt und die sich immer wieder Bahn bricht. Auch Katniss ist in ihre Welt verstrickt; sie hat die Regeln der Hungerspiele bis zu einem gewissen Grad verinnerlicht, weil auch sie ein Geschöpf des Capitols ist, und sie tritt entsprechend zunächst als überzeugte Einzelkämpferin auf, die lediglich das eigene Überleben und den Schutz ihrer Familie vor Augen hat und einen streckenweise geradezu aggressiven Individualismus zeigt. Gerade ihre wieder und wieder zutage tretende Empathie zwingt sie aber dazu, sich auf andere einzulassen, ihre Erfahrungen anzuhören, die Dinge mit ihren Augen zu sehen. Es sind diese Begegnungen, die einen starken Prozess der Politisierung bei ihr auslösen. Die sie dazu bringen, sowohl die Regeln der Hungerspiele zu boykottieren als auch die menschenfeindlichen Taktiken bestimmter Rebell*innen zu verweigern. Und die ihr vor allem immer wieder neue Bündnisse ermöglichen. Denn der

Mockingjay, dessen ‚natürliches‘ Vorbild selbst das Produkt einer ungewöhnlichen Paarung war, steht auch und vor allem für Verbindungen zwischen Menschen unterschiedlicher Klassen, ‚Rassen‘, Geschlechter und Altersgruppen. Genau diese Form der oftmals spontan und situativ zustande kommenden Bündnispolitik basiert Judith Butler zufolge nicht auf der Erwartung „einer stabilen, einheitlichen und allgemein anerkannten Identität“ (Butler 1991, 35f.) – wohl aber setzt sie Solidarität und die Bereitschaft zu gemeinsamem Handeln voraus.

Das ist umso bedeutungsvoller, als das dystopische System in Panem seine Stabilität vor allem über eine Kultur des Wettbewerbs und der Konkurrenz erzielt. Auch die Regierung in Veronica Roths Nachkriegs-Chicago (*Divergent*-Trilogie, 2011-2013) bezieht ihre Macht und Stabilität gerade nicht über eine absolute Verleugnung des Individuums: Beide Regimes fordern die Subjekte stattdessen dazu auf, sich ihren Ort im Rahmen einer Kultur des Wettbewerbs zu sichern, einen sozialen Aufstieg zu absolvieren, der nur einer winzigen Handvoll vermeintlicher Sieger*innen gelingen kann, als Ziel, ja als Imperativ aber für alle gilt. Die verzweifelte Anstrengung, unter den Bedingungen dieser ‚Risikogesellschaften‘ zu den Gewinner*innen zu zählen – oder auch: zu überleben – verhindert die Systemkritik. Vom Bemühen aufgegeben, die eigene Position (auf Kosten der Chancen anderer) beständig zu verbessern und dazu unermüdlich an sich selbst zu arbeiten, das heißt: eine gute Spielerin zu sein, versäumt es zum Beispiel Tris Prior in *Divergent* (2011) sehr lange, nach den Regeln dieses Spiels, geschweige denn ihrem Sinn zu fragen. Und genau hierin liegt auch die Problematik einer gegenwärtigen Tendenz, die junge Frauen als Gewinnerinnen gegenwärtiger Leistungsgesellschaften



anruft (vgl. dazu kritisch v. a. McRobbie 2010): Erwartet wird, dass diese sich ihre Position selbständig erarbeiten, unter Konkurrenzdruck sichern und durch stetige Arbeit am Selbst verbessern. Soziale Barrieren und schlechte(re) Startbedingungen gelten als Hindernisse, die unter persönlichem Einsatz zu überwinden sind. Dieses Wettbewerbsprinzip, das strukturelle Benachteiligung unter individuellen Heldengeschichten verschleiert, vergrößert aber beständig die soziale Schere und generiert eine soziale Spaltung, die sich als Feindschaft zwischen den Distrikten und den Fraktionen manifestiert.

Dieser gemeinsamen, durchaus kritischen Zeitdiagnose zum Trotz erzählen Collins und Roth aber ganz unterschiedliche Geschichten von Ermächtigung und Widerstand. Die Geschichte von Tris ist die einer jungen Frau, die es trotz schlechter Startbedingungen *schafft*, weil sie die Leistungsanforderungen des Systems verinnerlicht (vgl. Roth 2011). Es ist der hart verdiente Erfolg unter prekären Vorzeichen, der Tris' als rebellische Figur erscheinen lässt; ihre Karriere innerhalb dieser Wettbewerbsstrukturen, ihr Aufstieg vom Schlusslicht zur Anführerin der Rangliste machen den Reiz ihrer Entwicklungsgeschichte aus. Emanzipation und die Befreiung aus einschränkenden Verhältnissen werden als individuelle Leistung verstanden.

Der Feminismus aber ist eine kollektive Bewegung und eine soziale Revolution. Starke Vorbildfiguren haben darin ihre Bedeutung und Notwendigkeit; sie sind aber noch nicht das Ziel. Am Leben der allermeisten Frauen ändern glamouröse Einzelkämpferinnen wenig (vgl. schon früh: Ferguson 1990, außerdem Zeisler 2016). Eine gerechtere Gesellschaft ist nur als Resultat kollektiver Transformationsprozesse zu haben.

Auch in der Jugendliteratur sind starke

Frauenfiguren noch kein Garant für das transformative geschlechterpolitische Potenzial eines Textes. Es ist zweifellos richtig und wichtig, dass jungen Frauen gerade hier der Raum zukommt, den sie verdienen. Allerdings lohnt sich ein genauerer Blick auf die Stoßrichtung der geschlechterpolitischen Rebellionen. Und hier ist, bei allen ‚marktfeministischen‘ Tendenzen, zu beobachten, dass sich feministisch grundierte Sozialkritik immer ungeschminkt zeigt. Rose etwa, das junge Roboter mädchen in John M. Cusicks Roman *Girl Parts* (2010), das darauf programmiert wurde, einem Jungen zu gefallen und ihm Lust zu bereiten, aber nie gelernt hat, die eigene Sexualität um des eigenen Genusses willen auszuleben, findet weibliche Verbündete, die ihr dabei helfen, den eigenen Körper tatsächlich zu besitzen statt ihn nur als erotisches Kapital einzusetzen (vgl. hierzu auch Kalbermatten 2016b). Joy, die Protagonistin in Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Diologie (2012/2013), kämpft gegen eine Gesellschaftsordnung, die von Rassismus und sexualisierter Gewalt geprägt ist. Sie lernt, die Zusammenhänge zwischen beiden Diskriminierungs- und Unterdrückungsformen zu erkennen, die eigenen Vorurteile zu überdenken, und ihr Einzelgängertum durch die Bereitschaft zu ersetzen, sich auf andere einzulassen.

Und auch Suzanne Collins verweigert sich einer Erzählung, die junge Frauen zu grandiosen individualistischen Vorbildfiguren erhebt. Wahrhaft politisches und revolutionäres Potenzial haben Katniss' Aktionen immer erst dann, wenn sie die Regeln des Spiels, das sie spielt, zu hinterfragen beginnt. Wenn sie die Makellosigkeit und Unverwundbarkeit verwirft, die ihr als Symbol anhaftet, um stattdessen Anteilnahme, Schmerz und eigene Betroffenheit zuzulassen und auszudrücken, anderen zuzuhören, mit ihnen, aber nicht



für sie zu sprechen, und sich mit denen zu verbünden, denen weder in der Wettbewerbsgesellschaft des Kapitols noch in den Strategien der Revolutionsführer*innen eine Stimme zugestanden wird, obwohl es ihre Körper sind, auf deren Kosten beide überhaupt Bestand haben. Obwohl ihr schlussendlich erfolgreicher Einsatz in der Revolution einen fast unmenschlich hohen Preis von ihr fordert, entwickelt Katniss am Ende die Fähigkeit, selbst zur Erzählerin zu werden, indem sie gemeinsam mit anderen Überlebenden die Geschichten derer festhält, die dem System zum Opfer fielen (vgl. Collins 2010, 451f.). Die Erinnerungen wiederum, die sie sich vor Augen hält, wenn ihre traumatischen Erfahrungen sie zu überwältigen drohen, gelten Momenten der Verbundenheit und Solidarität: „That's when I make a list in my head of every act of goodness I've seen someone do.“ (ebd., 455)

Genau wie beim *Pussy Hat*, der Menschen unterschiedlichster Geschlechter, Generationen, Kulturen, Klassen, Religionen, politischer Parteien, Berufsgruppen und Interessen zusammengebracht hatte, Menschen also, die unter Umständen sonst nie zueinander gefunden hätten, liegt die revolutionäre Macht des *Mockingjay* letztlich darin, Gemeinschaft zu stiften: zwischen Menschen verschiedener Schichten und Klassen wie bei Collins; zwischen Menschen- und Roboter mädchen wie bei Cusick oder, wie in Olivia Viewegs apokalyptischer Graphic Novel *Endzeit* (2018), zwischen Menschenfrau und Zombiefrau. Und mit der Bildung von Gemeinschaft beginnt schlussendlich jede Revolution – auch und gerade in Zeiten, in denen vor allem dem durchsetzungsstarken Individuum Applaus gezollt und der sozialkritische Feminismus in regelmässigen Abständen für tot erklärt wird.

Primärliteratur

- Bagieu, Pénélope: Unerschrocken. Fünfzehn Porträts außergewöhnlicher Frauen, Bd. 1 und 2. A. d. Franz. v. Heike Drescher und Claudia Sandberg. Berlin: Reprodukt, 2017/2018
- Benkau, Jennifer: Dark Canopy / Dark Destiny. Bindlach: script 5, 2012/2013
- Collins, Suzanne: The Hunger Games / Catching Fire / Mockingjay. London: Scholastic, 2008–2010 [dt. Die Tribute von Panem: Tödliche Spiele / Gefährliche Liebe / Flammender Zorn. Hamburg: Carlsen, 2008–2010]
- Cusick, John M.: Girl Parts. London: Walker Books, 2010 [dt. Girl Parts. Auf Liebe programmiert. Frankfurt/ M.: Baumhaus, 2012]
- Favilli, Elena/ Francesca Cavallo: Good Night Stories for Rebel Girls. 100 außergewöhnliche Frauen, Bd. 1 und 2. Durchgängig illustriert. A. d. Engl. v. Birgitt Kollmann. München: Hanser, 2017/2018
- Roth, Veronica: Divergent. London: Harper Collins, 2011 [dt. Die Bestimmung. München: cbt, 2012]
- Vieweg, Olivia: Endzeit. Hamburg: Carlsen, 2018

Sekundärliteratur

- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/ M. 1979 (Edition Suhrkamp; 921)
- Brown, Jeffrey A.: Beyond Bombshells. The New Action Heroine in Popular Culture. Jackson 2015
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/ M. 1991 [amerik. EA 1990] (Edition Suhrkamp; 1722 = N. F.; 722: Gender Studies)
- Day, Sara K./ Miranda A. Green-Barteet/ Amy L. Montz (Hgg.): Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction. Surrey 2014 (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present)
- Ferguson, Marjorie: Images of Power and the Feminist Fallacy. In: Critical Studies in Mass Communication 7 (1990), 215–230
- Kalbermatten, Manuela: Meerjungfrau trifft Freiheitskämpferin. Neue Biografien erzählen vom Leben aussergewöhnlicher Frauen aus allen Zeiten und Ländern. In: Neue Zürcher Zeitung, 02.11.2017, 38
- Dies.: 'The World May Need You, One Day'. Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. In:



- Kriegleder, Wynfrid/ Heidi Lexe/ Sonja Loidl/ Ernst Seibert (Hgg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wien 2016a (Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur; 1), 161-186
- Dies.: Illegal Descendants, Rebellious Daughters: The Rediscovery of the Cyborg as an Oppositional Feminist Image in John M. Cusick's *Girl Parts*. In: Planka, Sabine (Hg.): *Critical Perspectives on Artificial Humans in Children's Literature*. Würzburg 2016b, 117-149
- Dies.: 'She was rewiring herself once again'. Identität, Geschlecht und Menschenbild in Future Fiction für Jugendliche. In: Holzen, Aleta-Amirée von/ Christine Lötscher/ Petra Schrackmann/ Ingrid Tomkowiak (Hgg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Phantastik*. Wien 2014 (Fantastikforschung; 1), 377-390
- Mahler, Andreas: Diskursdystopien. Ein theoretischer Versuch. In: Pordzik, Ralph (Hg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Heidelberg 2002 (Anglistische Forschungen; 304), 27-44
- McRobbie, Angela: *Top Girls*. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Hg. von Sabine Hark und Paula-Irene Villa. Wiesbaden 2010 (Geschlecht und Gesellschaft; 44)
- Pussyhat Project*: <https://www.pussyhatproject.com/our-story/> (11.10.2018)
- Pussy Hat auf eBay: <https://www.ebay.com/itm/Gray-cat-ears-hat-Pussy-hat-Cat-beanie-Cat-Ears-Pussyhat-Ears-hat-Cat-hat-Beanie-/202222341729> (26.09.2018)
- Taft, Jessica K.: *Rebel Girls. Youth Activism and Social Change across the Americas*. New York 2011
- Zeisler, Andi: *Wir waren doch mal Feministinnen. Der Ausverkauf einer politischen Bewegung*. A. d. Engl. von Anne Emmert und Katrin Harlaß. Zürich 2017 [amerik. EA 2016]
- Manuela Kalbermatten (*1980) ist Germanistin und Kulturwissenschaftlerin. Sie promoviert in Zürich zu Geschlecht in Future Fiction für Jugendliche und schreibt als Kinder- und Jugendliteraturkritikerin u. a. für die Neue Zürcher Zeitung, für 1000 und 1 Buch und für Buch & Maus.*